

エリック・ロメール監督『冬物語』における 信仰と再生

——台詞と移動場面に注目して

小河原あや

はじめに

仏ヌーヴェルヴァーグの映画作家エリック・ロメール（Rohmer, Eric, 1920-2010）の『冬物語』（*Conte d'hiver*, 1992）は、フェリシーという名の主人公が、不幸な行き違いから五年前に生き別れた最愛の恋人シャルル——五歳になる娘の父親でもある——と奇跡的に再会するまでの17日間を描く。

奇跡のモチーフは映画の端々に認められる。まずフェリシーが観劇する、本作と同名のシェイクスピア劇『冬物語』（*The Winter's Tale*, 1610）は、死んだと思われていた人物が彫像として見出されて動き出すという、奇跡的再生の物語である。また本作の物語時間は12月14日から31日というキリスト生誕期に重なる。その間にフェリシーは、フランス中央部の都市ヌヴェールで奇跡的に美しい姿を保つ聖女ベルナデットの亡骸を見学し、またその近くの大聖堂訪問をきっかけに、生き方を新たにする。会話では「輪廻転生（réincarnation, métempsychose）」が語られる。これらの事柄から「奇跡」と一体的に「再生」のテーマが仄見える⁽¹⁾。

こうしたテーマは、日常的な生活および人物像のもとに示される。フェリシーは若い未婚の母であり、パリ市内の移民多きベルヴィル界隈で美容師として働いている。彼女はしばしば単純な言い間違いをする。ところがあるとき自らの生き方について語ると、聞き手がそれは「パスカルの賭」に準じる哲学的思考だと驚嘆する。ただし彼女自身はパスカルを知らない。「パスカルの賭」は同じくロメール監督『モード家の一夜』（*Ma nuit chez Maud*, 1969）でも話題に上る

が、それを口にするのは、数学を趣味にするエンジニア、大学の哲学教師、医師という裕福で教養深い人々であり、また彼らが仕事をしている姿は映し出されない。これに対して『冬物語』では、思想的テーマがもっと日常的な人々の生きる姿に具現されている⁽²⁾。

演出にも大仰さはない。カメラは、フェリシーが働き、家族や恋人達と語らい、娘の世話をする日々を、凝った技巧なしに物語の時系列順に映し出す。役者の感情を露呈する演技も否定されたという (Herp et de Baecque 2014: 402)。とりわけ日常的な演出は、フェリシーがバス等の公共の乗り物で移動する様子が、ロケーション撮影で仔細に映し出されるところである。シャルルを彼女が再び見出すのもバスの中だ。日常の中で不意に「奇跡」が起こるようなのである。

本稿は、こうした日常と「奇跡」が交差する移動中の再会場面を『冬物語』の要と捉えつつ⁽³⁾、台詞と演出の分析から思想的テーマを考察する。本作については従来カトリック的思想が論じられ⁽⁴⁾、それは前述の『モード家の一夜』との比較からも為されてきた⁽⁵⁾。本稿も同様の観点と比較を取り入れながら、とりわけ「再生」のテーマが特徴的であること、それが映画固有の仕方^で移動場面に提示されていることを、具体的に明らかにする。

1. 選択、信仰、奇跡（再生）——台詞にみる思想的テーマ

1-1. 三幕構成の物語に配されたテーマ

まず『冬物語』の物語内容とその構造を確認しよう。本作は以下のような、プロローグとエピローグを付した三幕で構成されている (Curchod 1992: 26)。

映画は五年前の夏の場面で始まる。フェリシーはヴァカンス先で出会ったシャルルと、笑顔に満ちて過ごしている。しかし彼女は、彼に自らの住所を間違えて伝えてしまう (プロローグ)。次のシーケンスは、五年後の12月14日だ。フェリシーは、パリ郊外に住む現在の恋人の一人ロイック宅で起床し、市内ベルヴィルの美容室に通勤する。途中でシャルルを見かけたように思い、追いかけるものの、彼はいない。店に到着すると、もう一人の恋人で美容室オーナーのマクサンスから、ヌヴェールと一緒に移り住もうと誘われる。フェリシーは

その生き方を「選択 (choix)」する (第一幕)。

続いて12月15日から27日のシーケンスである。フェリシーは娘エリーズを伴い、ヌヴェールに移住する。27日、娘の希望で大聖堂に入った彼女は或る考えを得て (後にロイックに「回心した (convertir)」のと同様だと言われる)、帰宅するとすぐさまマクサンスに愛していないと告げて、娘とパリに戻る (第二幕)。

パリに戻ったフェリシーは、ロイックと娘の三人で週末を過ごす。12月28日から31日のことだ。28日に彼女は、ロイックとシェイクスピア作『冬物語』を観劇し、死んだと思われていた人物が見出されて、家族の「信仰 (foi)」ゆえに息を吹き返す終幕に涙ぐむ。ここに彼女は、シャルルとの再会への「信仰」という、前日に大聖堂で得た自らの考えを重ねたのである (第三幕)。

31日、フェリシーと娘がロイック宅から家族の集う実家へ帰る途中、バスで向かいに座った男性の視線を感じる。シャルルだ。娘は「パパ」と言う。フェリシーと娘は彼を連れて実家に帰る。彼女は、彼の共に生きていこうという申し出に頷き、嬉し泣きをする。娘も「嬉し泣きをしているの」と祖母 (フェリシーの母) に語る。映画は終わる (エピローグ)。

以上のように『冬物語』は、主人公が、本当には愛していない相手と暮らすことを「選択」するが、回心して、不在であっても真に愛する人と生きることへの「信仰」を持つ。すると実際彼に「奇跡」的に再会する。こうした物語に、「選択」「信仰」「奇跡」のテーマが見えてくる。

1-2. 「選択しなければいけなかった」

まさにこうしたテーマについてフェリシーは思いを巡らせる。台詞をみよう。まず「選択」について、彼女がヌヴェール行きを決める場面である (00:07:22-00:13:20)。マクサンスは次のように言う。「きみは来るんだろう。(……) 僕がそこに行く理由の一部はきみだ」。フェリシーはこう応じる。

一部。ごく僅かな一部 (très petite partie)。(……) あなたは私を信頼しない (Tu n'as pas confiance en moi) で、既成事実 (le fait accompli) を示す。(……) さあ、決断しなければならない (il faut trancher) 以上、はい、と言うわ！

これは消極的な「選択」である。彼女は、彼にとって自分の存在が「ごく僅かな一部」であり「信頼」すらないと思っているが、「既成事実」にしたがって首を縦に振る。後に彼女は「いいか悪いか分からないけれど、選択しなければいけなかった (il fallait choisir)」(00:51:24)、「最初に決心したときは、決心するために決心したの (je me suis décidée pour me décider)」(01:02:46) と、その「選択」が強いられたものであったことを繰り返し述べる。

フェリシーの姉は「(……) あなたはロイックの代わりにマクサンスを選んだのであって、マクサンス自体を選んだわけではない気がする」と感想を言い(00:51:20)、フェリシー自身も二人を比べて、マクサンスには「身体的に (physiquement)」、ロイックには「知的に (intellectuellement) 支配される」と両者の特徴を挙げて、前者への好みを語る。この「選択」は、あれかこれかと理屈を付けて為されたものだったというわけである。

1-3. 「希望をもって生きる」——「パスカルの賭」に準じた「信仰」

その後フェリシーはシャルルへの想いを胸に生きるという決断をし、その理由をロイックに次のように語る (01:27:12-01:29:00)。

彼を再び見出す可能性 (chances) はほとんどないし、結局、彼が結婚しているとか、もう私を愛していないということもあり得る。でもそれは、私が諦める理由ではない。(……) だってもし彼を見つけたら、それは本当に素晴らしいこと (une chose tellement magnifique) で、本当に大きな喜び (une joie tellement grande) だから、そのために私の生を捧げたい (je veux bien donner ma vie pour ça)。その上、私は生を台無しにするのではない。希望をもって生きること (vivre avec l'espoir) は、他の人生に匹敵すると思う。

ロイックはこの考えを「パスカルの賭 (pari)」の断章 (ラフユマ版418) に等しいといって、その内容を次のように説明する。

彼 [パスカル] が言うには、不死 (l'immortalité) に賭けると、得るものが莫大で確率の低いことすら補うほどで (le gain est si énorme que cela compenserait la faiblesse des chances)、また同様に魂 (l'âme) が不滅でないにしても、それを信じ

る (croire) 方が信じないよりも、より良く生きる (vivre mieux) ことを約束してくれる。

ロイックのこの説明に、計算式を交えた補足をしよう。パスカルは神（ロイックの言葉では「魂の不滅」）を信仰するか否かを「賭」に準え、数学の確率論に基づいて「期待値」を計算しながら、神を信じる方が有利だと説明する。具体的には、神の存在は不確かだが、可能性が全く無いわけではない（そこで1とする）。そこに、神を信じたときに得られる、神の属性である「無限」(∞)を掛ける。その積すなわち「期待値」は、「無限」である ($1 \times \infty = \infty$)。すなわち、神の存在に賭ける・信じることで、生きている間に「無限の幸福」を得られることになる。万一神が存在しないとしても、信じることで同じ利益が得られる。そうであれば、神を信仰する方が良いという帰結になる。これは「確率 (chances)」を用いた合理的な護教論である。

同様にフェリシーの説明も、「彼を再び見出す可能性 (chances)」は不確かで低い（1としておく）が「本当に大きな喜び」(∞)を与えてくれるだろうシャルルとの再会を信じることは、もし実際には会えなかったとしても、「生」に無限の「希望」($1 \times \infty = \infty$)をもたらす。ゆえに信ずる方が良いということになる。こうしてフェリシーは、パスカルと同じ合理的説明のもとに再会を信じ、「希望のある生」を得ることになる。

もちろんこの決断は数学的で合理的説明だ。しかし、マクサンスとロイックを比較考量したときとは異なり、ここでは選択肢はシャルル唯一人である。しかも彼は不在な上に「もう私を愛していないこともあり得る」わけだから、選択肢とすらいえないだろう⁽⁶⁾。フェリシーはこの決断後、「良い選択も悪い選択もない。選択の問題 (question du choix) は生じないのでなければならない」と言う (01:08:06)。それはフェリシー自身が示唆するように、シェイクスピア劇で彫像が動くというお伽噺のような事柄への「信仰」(01:22:24) かもしれないが、「パスカルの賭」と同様の、「私の生を捧げる」真の「信仰」なのである。

1-4. 「心の直感」

フェリシーは、こうした考えがいかにヌヴェールの大聖堂において生じたか

をロイックに語る (01:22:24-01:24:30)。

突然すべてが明晰になった (Brusquement tout est devenu clair)。(……) 考えなかったの (J'ai pas pensé)。私は分かった、私の考えを分かった (J'ai vu, j'ai vu pensée)。[マクスンスと別れてパリへと] 発つべきかどうかを知るために私がしていた推論 (raisonnements) 全てを、一瞬で (en un éclair) した。そしてそこで、私は「分かった」。自分がすべきことを「分かった」、そして間違えていないことを「分かった」(j'ai « vu », j'ai « vu » ce que je devais faire, et j'ai « vu » que je ne me trompais pas)。(……) 以前は選択する (choisir) のに頭が痛かったけれど、そこでは、選択しなければならなかったわけではないということ、本当に望んでいないことを決断するよう強いられていないのだということを知った。(……) そう、私はこう考えた、事物に満たされたその瞬間、私は世界で唯一人であり、宇宙で唯一人であり、まさに私が賭けるのであって、誰にも、何事にも、任せてはならないのだと (J'ai pensé, tu sais, dans cette seconde, qui était pleine de choses, que j'étais seule au monde, seule dans l'univers et que c'était à moi de jouer, et, que, je n'avais pas à me laisser faire ni par les uns ni par les autres, ni par rien.)。

このいわば独白に、「選択しなければならなかった」選択とは反対のことが語られている。まず、複数の選択肢からあれこれ理屈を付けたのではなく、唯一の「自分がすべきことを『分かった』」、しかも「突然全てが明晰になった」ということだ。そして、それは「強いられていない」、「まさに私が賭ける」ことだという。要するにそれは、かけがえのない「宇宙で唯一人」の「私」の「直感 (sentiment)」である。

ここで「直感」という語を用いるのは、ロイックがフェリシーの発言を「きみは時々素晴らしい表現をする」と褒めた際の、「そう、だって直感が話すのだから」という彼女の返答に由来するが、上記のようにフェリシーが「一瞬で」「分かった」と言い表す経験は、まさに「直感」に相当するだろう。フェリシーはマクスンスにも、「私は『理解した (j'ai compris)』』とは言わない。分かったの (j'ai vu)」と強調している (01:01:50) が、ここでもやはり「推論」によって「理解した」状態に対比して、「直感」が示唆されている。

この「直感」と「推論」の対比は、まさにパスカルのものである。断章 (ラフュマ版110) の一部を引こう。

神から心の直感 (sentiment de cœur) によって宗教を授けられた人々は、まことに幸せで、まことに正当な確信を抱いている。しかしそうではない人々に対しては、私たちは推論 (raisonnement) によってしか宗教を与えることができない。しかもそれは、神が心の直感によって宗教を授けられるまでのことである。そうでなければ、信仰は人間的なものにとどまり、救いは無益なものにすぎない。

ここでパスカルが「信仰」に関して「心」を重視していることにも注目しよう。フェリシーも同様に「信仰」において「心」を重視し、「おそらく僕は敬虔なカトリックではない」と言う (00:36:01) ロイックに、日曜日に教会ミサに行って「本当に心の底 (fond du cœur) から」「私のために祈る」よう頼む (01:37:50)。彼女は、マクサンスのもとを立つべきかと「推論し」ていたのだが、大聖堂で得た「直感」によって「正当な確信を抱い」てパリに帰った。まさにパスカルのいう「神から心の直感によって宗教を授けられた人々」の一人の姿を体現しているのである。

なお、フェリシーはロイックにあなたとは「考え方 (tournure d'esprit)」が違うと言うのだが、二人は、パスカルのよく知られる「繊細の精神 (esprit de finesse)」と「幾何学の精神 (esprit de géométrie)」にそれぞれ該当するように思われる。ロイックは哲学徒であり、「パスカルの賭」をすぐさま説明できるほどに理解しているものの、それは前述のフェリシーの表現通り「知的に」学ばれたものであり、「心の直感」から「正当な確信を抱いている」わけではない。それに対してフェリシーは、学は無いが、「心」を大事にする。パスカルは或る断章 (ラフュマ版513) で「繊細は判断の持ち分であり、幾何学は知性の持ち分である」と区別した上で、「判断の道徳は知性の道徳をばかにする」と、「繊細の精神」の方を高く評価している。そして「判断とは直感 (sentiment) が関与する領域だ」と、「繊細の精神」における「直感」の関与に言及している。つまりフェリシーという人物に、パスカルの説く理想的な人間の在り方がみえてくるようである。

1-5. 「知っていたような気がした」——「輪廻転生」という生の在り方

加えてもう一つ、本作には哲学に基づいた議論がある。上記の独白の場面でフェリシーは、「なぜ私はシャルルへの愛を確信できたの？ どうしてそれが絶対

的なものになったの？私は初めて彼に会ったとき、知っていたような気がした」と述べる（01:28:20）。ここで彼女は前世の経験を示唆しており、ロイックはこれをプラトンの「想起説」に等しいと言う。彼は『パイドン』の該当箇所を音読し、この説は「我々の認識能力のうちに、経験に先立つ何かが現前しているということを、主張している（affirme la présence dans notre faculté de connaître de quelque chose d'antérieur à l'expérience.）」のだとまとめる。信仰の話が、人間の経験と知識、その前提としての「輪廻転生」という、人の生の成り立ちへとスケールを広げているのだ。

この「輪廻転生」のテーマが本作に特徴的なものであることを明らかにするため、『冬物語』を前述の『モード家の一夜』と比べよう。両者の共通点については Ennis 1993が論じる通り、キリスト生誕期の物語であること、主人公が大聖堂での経験を機に「信仰」を持つこと、クリスマスの装飾を施された通りを車中から映し出すほとんど同じ見た目のショットがあること、教会に通うカトリック信者（catholique pratiquant）が登場すること（『冬物語』のロイック、『モード家の一夜』の主人公）、そして「パスカルの賭」が話題に上ることが挙げられる（Ennis 1993: 309）。だが「パスカルの賭」の説明は、両作品において異なる。『モード家の一夜』では「有限と無限の間で選ばなければならない（Il faut bien choisir entre le fini et l'infini）」と、神に由来する性質である「無限」に触れているのだが、『冬物語』で賭けるのは「魂の不滅」であり、人の生が言及されているのである。

同じことが、物語構造の相違からも明らかとなる。『モード家の一夜』は、主人公が大聖堂で女性に一目惚れするところから物語が始まり、彼女が「不在」の間に他の女性ともう少しで愛し合いそうになるが、再び元の女性に遭遇して結ばれる。一方『冬物語』は、フェリシーが運命の人とすでに愛し合っている時点から物語が始まり、一度は別の男性の誘いを受け入れるものの、やはり本当に好きな相手への愛を信じ、実際に彼と再会する。すなわち、前者が主人公の心の揺れ動きに比重を置いて、運命の愛を信じきれるかという点に焦点を当てているのに対して、後者は、前者と同様の懐疑から、強い信仰を経て⁽⁷⁾、その信じた果てに「奇跡」が起こる。

さらに具体的に見ると、『モード家の一夜』では、運命の女性の不在は数日間

で、しかも主人公と同じ教会に通っているのだから、再会の見込みはあると言える。一方『冬物語』のシャルルの不在は五年間と長く、フランス国内にいるのかさえ分からない。それでもフェリシーは再会を信じて住居も職場も変更し、生き方を決定的に変える。それによって彼女の「信仰」の強さが際立ち、さらにその「信仰」の根源に「輪廻転生」が語られる。フェリシーとロイックは、互いが前世では兄弟あるいはペットと飼い主の関係だったのではないかと笑い合い (01:31:26)、ロメール作品としては例外的にフェリシーの母、娘、姉も登場する⁽⁸⁾。このように、『モード家の一夜』が男女の恋愛物語に終始するのに対して、『冬物語』は、友人や家族を含めた愛と、その根源としての「魂の不滅」という生の在り方を提示するのである。

そして、フェリシーの人物像は『モード家の一夜』の男性主人公と正反対だ。後者は、現在意中の人はいないと友人に嘘をつき、自らの恋愛観・人生観を語る。私達観客は彼を疑わしく思いつつ、その表情や振る舞いと、言葉（嘘）との間の差異において、思想的テーマを考えることになるだろう⁽⁹⁾。一方、フェリシーは嘘をつかない。彼女は家族にもマクサンスやロイックにも、シャルルへの絶対的愛を告げる。或るとき彼女がロイックに、あなたのことも愛しているのだ、「私を信じ (croire) なければならない」と言うと、彼は「もちろん君を信じるよ！なぜって、僕は君の心の内を読んでいる感じがする。そして人の心の内を読めるのは、滅多にないことだ」と答えるほどだ (00:44:55)。加えてフェリシーの表情や振る舞いも率直であり、あの「直感」後は、相手の目を見ながら一息に、身振りもほとんど交えずに自らの考えを話す。特にあの長い独白は暗い夜道を走る車中でなされるため、彼女の声が際立ち、観客はその言葉に一層耳を傾けるだろう⁽¹⁰⁾。もちろんフェリシーに観客が一体化するわけではなく、彼女が複数の男性と恋愛関係にあることや、シャルルを理想化することが苛立たしくもあるだろう (Leigh 2012: 178)。しかし彼女は、観客がその台詞に注目し、その「信仰」を信じられるような人物として演出されており⁽¹¹⁾、私達が彼女を信じれば信じるほど、「奇跡」がますます「奇跡」に思われて「輪廻転生」のテーマに目が向けられることになる。

2. 「輪廻転生」の「視覚化」——円環と移動

ではこの「輪廻転生」のテーマは、いかに視覚的に演出されているだろうか。先述の通り、本作におけるロメールの演出は、音楽を除いて⁽¹²⁾、一見特徴的なところがない。これまでみてきたように、台詞では思想が深く語られるが、映像ではフェリシーの日常が淡々と映し出されるようである。が、ロメールが1957年にクロード・シャブロールとともに上梓したヒッチコック論の中で、この巨匠の諸作品に「形式 (forme)」と呼ばれる一貫した映画ならではの視覚的演出があることが分析され、次のように結ばれていることを参照しよう。「形式は内容を飾るのではない。形式が内容を創造するのだ」(ロメール&シャブロール2015: 187)。実はロメールも以下の通り、『冬物語』においてヒッチコックに倣った「形式」を採用している。

2-1. 円環——メリーゴーランドと移動

まずは円環である。『ヒッチコック』では、『見知らぬ乗客』(*Strangers on a Train*, 1951) について、「形式こそが潜在的な形而上学を孕んでいる」(ロメール&シャブロール2015: 129) と前置きをした上で、ボール、眼鏡、太陽といった「円」、そしてメリーゴーランドという回転する「円」に、「めまぐるしく旋回する様々な世界の深奥で、めまぐるしく旋回する一つの世界」を見て取る。なぜなら、こうした「幾何学的なあらゆる形象 (figures) が我々一人一人に与える魅惑によって、我々に登場人物の経験するめまいを共有させ、そしてめまいを超えて、精神的な観念の深さを発見させる」からである (ロメール&シャブロール2015: 135)。

『冬物語』でも「輪廻転生」のテーマに関係して円の「形象」が、決して誇示することなしにはあるが、映し出される。まずロイック宅に、円環を描いたソニア・ドローネの絵画のポスターが飾られている。ロイックはその前に立って、プラトンの『パイドン』を音読する (0:1:29:32)。その「輪廻転生」の内容が円の形に具現されているようではないか。

そして映画の大事なところで二度、メリーゴーランドが登場する。一度目は、フェリシーがシャルルの「不在」を痛感するときである。彼女は地下鉄駅を出

たところで彼を見かけたように思い、通りを駆ける。そしてメリーゴーランドの前で立ち止まる。このときロメール作品としては珍しく、微かにではあるが画面外の音楽が聞こえてくる。二度目はシャルルと再会する前日、フェリシーがロイックと娘と共に遊園地で過ごす場面で、メリーゴーランドに乗る娘が他のショットよりも比較的長く映し出される。そして乗り物から発する音楽が聞こえてくる。つまり、メリーゴーランドの登場する二つのショットはどちらも音楽によって僅かながらも強調されると共に、シャルルの不在／再来に結び付いている。あたかもシャルルとの再会が体现する「輪廻転生」の視覚的な表れとして、メリーゴーランドが提示されているようではないか。

また、メリーゴーランドのような円環的な巡りといえ、フェリシーの移動も該当する。ここでは円の「形象」が明確に見られるわけではないが、彼女が同じ場所を巡っていることは、諸々のショットから示される。というのは、前述した本作の三幕構成のうち、第二幕はフェリシーがマクサンスと、第三幕はロイックと過ごす期間だが、前者ではヌヴェールとパリの間を、後者では郊外のロイック宅とパリ郊外の諸地点の間を、行っては戻る。ロメールはインタビューで、「円環的な道程 (trajet circulaire)」をスクリーン上で見せるのが難しいことを語り、自作の『モンソーのパン屋の女の子』(*La Boulangère de Monceau*, 1963) を例に挙げている (Beylie et Carbonnier 1985: 4)。この作品では主人公がパン屋とその近所を往来するが、同様にフェリシーは、恋人達の住居を拠点にして方々を行き来する。さらにプロローグでシャルルとのヴァカンスを終えたフェリシーがバスを降りる姿が映し出され、エピローグで彼女はやはりバスでシャルルに再会する。まるで人の生が円環的に巡る中で、バスという同じ地点において、運命を同じくする二つの「魂」が再び出会っているようではないだろうか。

2-2. 移動の方向——彷徨から希望ある生の歩みへ

そしてまさにフェリシーの移動は、「道程 (itinéraire)」として前述のヒッチコック論で探求される「形式」に等しいものである。例えば『ダウンヒル』(*Downhill*, 1927) について「主人公の失墜は北から南への方角をたどる」ことや、「彼が降りる階段とトラップ」によって「心理的で精神的な観念の視覚化」

が為されていることが指摘されている（ロメール&シャブロール2015: 19）。つまり、移動の演出は人生の道行きや心の内を「視覚化する（illustrer）」ものであり、そこで重要なのが、方向性だというのである。

このことは『冬物語』の演出にそのまま重なる。まず本作における移動場面の重要性を再確認しよう。本作では長い移動場面が、フェリシーの生き方の決断に伴って四回登場する。まず郊外にあるロイック宅からパリの美容室への通勤場面（マクサンスを「選択」する直前）、美容室から実家への帰宅場面（「選択」直後）、『冬物語』観劇後の車中の移動場面（ロイックに「信仰」を告白する）、そして最後にロイックの車を降りて実家に帰る場面（シャルルと「奇跡」的に再会する直前）である。こうした移動場面は、もしこれが古典的ハリウッド映画に代表される商業的な物語映画であれば、物語内容の伝達に非効率的だという理由で割愛されるだろう⁽¹³⁾。しかし本作では仔細に映し出され、「選択」「信仰」「奇跡」のテーマに関連する場面と密接なのである。

これらの移動場面の中から一つ目を、方向性にも注目しながら具体的に記述しよう。これはフェリシーの通勤の様子を15のショットで提示する場面である（00:5:22-00:7:22）。1）ロイック宅から出てきたフェリシーが小走り、左から右へと通りを歩く（図1-a）。2）郊外の通勤列車がプラットフォームに、ショットの右奥から左前へと入ってくる。ショット奥から走ってきたフェリシーがこの列車に乗る（図1-b）。3）列車内、伏し目がちの彼女のミディアム・クロースアップ。4）右から左へと走る列車の窓ガラスから見える工業地帯の風景ショット。5）地下鉄の乗換駅で、動く歩道に乗った大勢の通勤者が、フレーム少し左奥からカメラ正面の方に向かって通り過ぎる。その中の一人がフェリシーだ。6）フェリシーが地下鉄駅内の通路で、左から右奥へと歩く。7）地下鉄車両内、やはり伏し目がちの彼女のミディアム・クロースアップ。8）地下鉄ベルヴィル駅の出入り口が正面から映し出される。フェリシーが通りに出て来て、正面のカメラの方に向かって歩く。遠くに何かを見かけた様子のフェリシーが、カメラに背を向けて横断歩道を渡り、ショットの左奥へ小走りする。9）通りでフェリシーが、左奥から右へと走る。10）さらに左から右奥に走る。後ろ姿の彼女の背後にメリーゴーランドが映り込む。11）フェリシーが今度は正面から捉えられる。市場を歩く人々がカメラの前で彼女を隠してしまうが、



図1-a



図1-b

それをかき分けて正面のカメラの方に走って来て、クローズアップで映し出される。背後にはメリーゴーランドが映り込み、僅かに画面外の音楽が聞こえる。12) 彼女の見ている市場の様子のショット。13) ショット11に戻る。彼女は引き返す。14) 通りのショットの左奥からフェリシーが歩いてくる。彼女がショットから姿を消すと、鳩が飛ぶ。15) 「マクサンス美容室」という看板が掲げられた店が映り、その前をフェリシーが右から左へと歩いてきて、ドアを開ける。

こうしたロケーション撮影による、細かい諸ショットを繋いだ移動場面の演出効果は何か。Shillingによれば、これは現実のパリに忠実な「客観的」演出であり、この移動場面によって、彼女の恋愛はそれぞれの場所の遠さゆえに困難であることが示されるという (Schilling 2007: 108)。確かにそうした効果もあ

ろうが、それだけならば、移動を詳細に提示するのはこの冒頭場面だけで十分なはずだ。しかし実際はそうではなく、上記の通り長い移動場面はあと三回ある。

そこでこの場面を、前述のヒッチコック論に倣って、方向性に注目して見直そう。すると、フェリシーの移動する方向が各ショットで異なり、全体的に一致していないことが分かる。物語映画の文法である方向性の一致（Bordwell & Thompson 2013: 268）が守られていないのだ。場面の冒頭ショット1と2を見るだけでも、彼女は正反対の方向を歩んでいる。彼女はまるで、左から右、右から左、前から奥、奥から前へと、あてどなく歩んでいるかのようだ。しかもその表情はどこか元気がない。この演出は、Schilling が考える現実感の提示や物語内容の伝達だけではなく、もっと根本的に主人公フェリシーの生に関わるものではないか。つまり、二人の恋人の間を往来し、最愛の人の不在も痛感されて、生き方を見失い彷徨っている、彼女の人生の「道程」と心の内との両方が具現されていると考えられるのである。

こうした方向の不一致は、二つ目の移動場面でも同じであるが、フェリシーが「信仰」を抱いて以後の、三つ目の場面では方向が一致する。ただしこの移動場面は車中であるため、窓外の暗闇の景色がどちらに流れているかという方向性は、前の二つの場面ほど目立たない。それに比べて四つ目の場面、すなわちシャルルに再会する直前という決定的な移動場面（01:42:10-01:43:22）では、一つ目の場面と同様に、駅構内や地下鉄内の移動の様子がロケーション撮影で細かく映し出される。詳しく見よう。この場面は7つのショットから成立している。1）パリの大通りで、フェリシーとエリーズがロイックの車から降り、彼に挨拶をして別れる。2）地下街で二人は左から右へと歩き、店の前で立ち止まる。3）ショーウィンドウに飾られた陶磁器のクローズアップ。フェリシーの「あのポットをロイックにあげようか」という声が被さる。4）地下鉄車両内、正面の方を向いて座る二人が映し出される。5）地下鉄駅内の道で、二人は右から左に歩く（図2-a）。6）地下鉄から出てバス乗り場へと、右から左に歩く（図2-b）。7）バスの中、二人はカメラの正面の方にはあるが、右から左の方へと歩き、座席に座る（この四人がけの座席の向かいにシャルルと友人が座っている）（図2-c）。こうしてショット5から7にかけて、移動の方向が一



図2-a



図2-b



図2-c

致している。もちろんロケーション撮影であるゆえに、古典的ハリウッド映画のような滑らかな連続性は見られないが、二人が一つの方向に向かって歩いているように見えるだろう。しかも、冒頭の移動場面におけるフェリシーの浮かない表情に対して、ここでは母と手を繋いでスキップするように生き生きと歩く娘エリーズの姿が際立つ。フェリシーがもう人生に迷いを持たず、運命で定められていると信じた一本の道を、娘とともに希望をもって生きて行くことが具現されているようではないか。

なお再会後はもう移動場面はなく、この次の場面では、フェリシーらはすでに実家に到着している。すなわち、作品全体を通じて、移動は、「奇跡」に至るまでのフェリシーの人生の「道程」と、その際の心の内とに呼応したものだと考えられるのである。

結びにかえて

以上のように『冬物語』を思想的テーマに注目して考察してきた。フェリシーは、一度は強いられた合理的な「選択」をしたが、「希望をもって生きる」という考えを「直感」し、「魂の不滅」を「信仰」するのだった。ここにはパスカルの思想の影響が見て取られるとともに、「輪廻転生」というロメール作品の中でも本作に特徴的なテーマがあるのだった。

こうした思想的テーマは、台詞で展開されていた。それならば小説でも演劇でも変わらないように思われるが、そうではない。本作には「輪廻転生」に関して、映画固有の表現があるのだった。それは円環と「道程」の表現であり、映画中に示されるシェイクスピア『冬物語』の芝居における王妃の奇跡的蘇生が身体の不動／動で表されているのとは全く違う、作品全体の空間構成における動きの演出に基づいている。もっともスタンリー・カベルによれば、この王妃の不動／動の演出は、フェリシーが部屋に飾っている写真の中で不動であったシャルルが、再会の場面では動くことと重なるのであり、ここには映画映像の「動かす（生命を吹き込む animate）」という性質が用いられている（Cavell 2004: 436-437）。しかしこのロメール作品の「奇跡」は、一人物の蘇生ではなく、家族ひいては「魂」が再び巡り会う「輪廻転生」の在り方なのであった。

そしてその巡り会いに至るまでの「道程」の演出こそが重要であった。実はカベルもまた本作の要諦を、以下のように移動場面に見ている。

ロメールは映画のヴィジョン（vision）あるいは関心を、通りすがりの見知らぬ人々の世界（a world of strangers passing）に見出す。彼らは各々の死すべき運命の道中、他の通行人（passer-by）達の中で自身も通行人であり、それぞれが人間の運命の一段階に専心している（work out a stage of human fate）。そのヴィジョン——と私が呼んでいるのだが——において、私達の誰もが、いま・ここにいるまさに他の各々の人の出来事や出現と偶然的に（coincidentally）、まさにこの時この場所に存在する必要がなかったのだ、ということになる。しかし、この具体的な場面だけは私達各々にとって一つの不滅の事実（an immortal fact）であり、各々が別々の具体的な場所からやって来て、また別々の具体的な場所に向かい、通り過ぎる各々の出来事の或る部分なのである（Cavell 2004: 442）。

しかし移動場面は、カベルの言うようなただの「通り過ぎる」こととして視覚化されているわけではない。そこには映画的な「形式」があり、それは人の生の在り方と内心に響き合うような「道程」の表現である。それは、行くべき方向を分からずに俯いて彷徨う様子から、家族や友人と寄り添いながら、運命的だと直感した一つの道を信じて生き生きと歩く、奇跡に向かう兆候を孕んでいるかのような歩みへの変化なのである。

文献

- Rohmer, Eric,
——1992 *L'Avant-scène du cinéma* (Conte d'hiver d'Eric Rohmer) n° 414 Juillet. Paris: Collectif.
——1998 *Contes des 4 saisons*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma (『四季の恋の物語』中条志穂・松岡葉子・山岸貴久美訳、愛育社、1999).
Beylie, Claude et Alain Carbone, 1985. « Le celluloid et la pierre: Entretien avec Eric Rohmer », *L'Avant-scène cinéma* n° 336, Janvier. pp.4-10.
Bonitzer, Pascal, 1999. *Eric Rohmer*, Paris: Cahiers du cinéma.
Bordwell, David, Staiger, Janet and Kristin Thompson, 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia: Columbia University Press.

- Bordwell, David and Kristin Thompson, 2013. *Film Art: An Introduction* (10th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Bourget, Jean-Loup, 2013. « Fables et figures de la mythologie classique dans l'oeuvre de Rohmer », *Rohmer en perspectives*, Robic, Sylvie, et Schifano, Laurence (éd.). Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp.301-314.
- Cavell, Stanley, 2004. "Shakespeare and Rohmer: Two Tales of Winter", *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, pp.421-443.
- 2005. "On Eric Rohmer's A Tale of Winter", *Cavell on Film* William Rothman (ed.), New York: State University of New York Press, pp.287-293.
- Curchod, Oliver, 1992. « Coincidences: entretien avec Eric Rohmer », *Positif*, 372, Februrary, pp.24-30.
- Danton, Amina, Giavarini, Laurence et Taboulay, Camille, 1992. « Entretien avec Eric Rohmer », *Cahiers du cinéma* 452, Februrary, pp.24-29.
- Ennis, Thom, 1996, "Textual Interplay: The Case of Rohmer's *Ma nuit chez Maud* and *Conte d'hiver*", *French Cultural Studies* 7: 3, 21, October, pp.309-319.
- Heinemann, David, 2000. "Reinventing Romance", *Film Comment*, 36: 6, pp.50-54.
- Herpe, Noël et de Baecque, Antoine, 2014. *Biographie d'Eric Rohmer* Paris: Stock.
- Hösle, Vittorio, 2016. *Eric Rohmer: Filmmaker and Philosopher*, London: Bloomsbury Academic.
- Leigh, Jacob, 2012. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*, New York: Continuum.
- Ogawara, Aya, 2004. "Only he who is chosen chooses well or effectively (Deleuze): The World View Cinematographically Conveyed in *Ma nuit chez Maud*" 『美學美術史論集』 16, 成城大学大学院文学研究科, pp.161-171.
- Rothman, William, 1988→2004. "Winter Tale: Philosophical Thought in the Films of Eric Rohmer, *The 'I' of the Camera, Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.325-339.
- Schilling, Derek, 2007. *Eric Rohmer*, Manchester: Manchester University Press.
- Tester, Keith, 2008. *Eric Rohmer: Film as Theology*, New York: Palgrave Macmillan.
- 木下千花 1997 「エリック・ロメール 言葉多き者は災いの元なり」『ヌーヴェル・ヴァーグ “新しい波” の奇蹟』ネコ・パブリッシング 88-108頁。
- パスカル 2015-2016 『パンセ (上／中／下)』塩川徹也訳、岩波文庫。
- エリック・ロメール、クロード・シャブロール 2015 『ヒッチコック』木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト。

註

- (1) Leigh によれば、映画中に言及される三つの文学作品、すなわちシェイクスピアの『冬物語』、E. M. フォスターの『かくも長き旅路』、ヴィクトル・ユゴーの詩は、いずれも「不死 (immortality)」あるいは「輪廻転生 (reincarnation)」に対する信仰をテーマにしている (Leigh 2012: 169-171)。
- (2) Hösle はシェイクスピアの『冬物語』と本作の明らかな相違について、前者では王、王妃、子供の再会が、ロメール作品では料理人、美容師、子供という「プチブルジョワ」の再会に変更されている点を指摘している (Hösle 2016: 98)。また Heinemann はフェリシーを「無教養の、労働者階級美容師」と言い表す (Heinemann 2000: 52) が、Tester はこれを「全く経験的な指し示し (empirical nomination)」にすぎないと否定し、むしろ彼女はマクスサンスの「虚栄 (vanity)」の世界にもロイックの「洗練 (cultivation) と書物 (books)」の世界にも振り回されない、ロメール作品中で「最も経験的な世界によって気を逸らされない」人物だと反論する (Tester 2008: 160)。
- (3) ロメールはこの場面から脚本を書き始め、全体のストーリーは後から考えたと話している (Danton, Giavarini et Taboulay 1992: 26)。この事実からも、移動中の再会場面は本作の本質を為すと考えられる。
- (4) 本作の奇跡的再会について、Rothman は神の手の関与する奇跡的な出来事だと論じ (Rothman 2004:), Schilling は「摂理 (providence) を強調した」のだと考えている (Schilling 2007: 156)。Bonizer は「シャルルの帰還は望まれており、シェイクスピアの冬の物語である『冬物語』の上演を通じて、明白に『[キリスト復活と同様の] 復活』として構想されている」と書いている (Bonizer 1999: 143)。また Bourget は、冒頭の海辺の場面を「墮罪以前の地上の『楽園』と、裸に結びつけられた羞恥心」のアダムとイヴのイメージに結びつけさせし (Bourget 2013: 307)、本作が『モード家の一夜』と共に、ロメール作品中で最もカトリック的思想が強く表れているのだと明言する (Bourget 2013: 301)。
- (5) 特に Ennis 1996は、後述の通り『冬物語』と『モード家の一夜』の明確な繋がりを論じている。
- (6) フェリシーはシャルルを「不在の実在 (une réalité absente)」とも呼び、彼との再会を信じるが、それは宗教的な「隠れた神」への「信仰」に等しいと考えられる (Bonizer 1999: 142)。
- (7) Cavell は本作を懐疑主義 (skepticism) に陥った主人公の話と見做すほどである (Cavell 2005)。Leigh も、フェリシーの愛に対する疑念が信へと変わることに関及している (Leigh 2012: 174)。

- (8) 映画のラストは「嬉し泣き」をするフェリシーではなく、むしろ同様に「嬉し泣き」をする娘と、それを見て微笑む祖母が映し出され、そこへ新年の祝いに姉一家がやって来て、最終的にカメラの前には子供達だけが残る。フェリシー一人ではなく、家族という大きな生の連関が示されていると考えられる。
- (9) こうした演出はロメール作品特有である (Bonitzer 1999: 24)。
- (10) 木下によれば、『冬物語』が真の『回心』の物語としてロメールの中で特異な位置にあるのは、逆説的にも観客も登場人物の男たちも彼女の視覚=幻視を共有できず、彼女の言葉が映像によって逆に蝕まれないことがないからだ (木下 1995: 106)。だからこそ、その言葉を信じられるような人物像が演出されているとも考えられよう。
- (11) さらに言えば、『モード家の一夜』では主人公が女性に一目惚れする場面や、彼女と再会する場面で、彼の視点ショット (POV-shot) およびそれに準じた演出が用いられており、観客は、彼の心の内に寄り添って彼女を見つめることになる (Ogawara 2004参照)。これに対して『冬物語』では、そもそもフェリシーがシャルルに一目惚れする場面が無く、再会場面も、フェリシー、娘、シャルル、友人各々が順に映し出されるという、彼女の心情を中心にしない演出がされている。
- (12) 本稿では中心的に扱わないが、『冬物語』は音楽の使用がロメール作品としては特徴的である。冒頭の幸せな夏の場面で背景に流れる音楽が、後に三回繰り返されるのだ。一度目は大聖堂でフェリシーが「信仰」を持つとき、二度目はシェイクスピア劇『冬物語』で王妃を蘇らせるための笛の調べ、そして三度目は映画の終わりである。Schilling は「その調べは、客観的な現実から [フェリシーの] 主観的なものを分ける境界線を巧妙に飛び越え、それら二つの領域を一つにし、フェリシーの物語の寓話的なエンディングを暗示する」という (Schilling 2007: 118)。
- (13) 古典的ハリウッド映画の効率性については Bordwell 1985を参照。